

HACIA UNA ÉTICA DE LO TRÁGICO EN LA POESÍA DE FRANCISCO BRINES

JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA
Universidad de Granada

*A Javier, Andrés y Manolo,
estén donde estén.*

LA CONCIENCIA TRÁGICA

Creo que en la poesía y el pensamiento de Francisco Brines (Oliva, 1932) confluyen bastantes indicios para admitir en ellos elementos propios de una conciencia trágica. Los temas por sí mismos no nos arrojan necesariamente a esta conclusión, como tampoco el solo sentimiento elegíaco parece justificarla. Lo que conduce hacia dicha certeza no es sino esa postura ética de asunción radical de la existencia que percibimos en *Ensayo de una despedida*, y que se resuelve en términos de *apuesta* o compromiso trágico con la realidad. Un compromiso cimentado en el rechazo de la moral cristiana de resignación ante la muerte y en un sentido materialista y trágico de la vida, cuyo referente es esa línea de pensamiento que arranca desde la dramaturgia ática hasta las distintas interpretaciones que del fenómeno de lo trágico se realizarán en la modernidad, a través del romanticismo, Hölderlin, Leopardi, Schopenhauer, Nietzsche, Scheler, Jaspers o Camus. El deseo frustrado de inmortalidad es el centro de esa meditación sobre la fugacidad de las cosas y la caducidad de la belleza, lo que acrecienta el anhelo del poeta por intentar retenerla, fijarla en su fuga sin fin. La poesía se muestra, por tanto, como el camino de restauración de una perdida unidad. Y es el hito de una naturaleza originaria, de una íntima conciencia de plenitud el principal argumento de esa tarea restau-

radora. En Brines esa conciencia se identifica con el mundo de la infancia y su relación sacral con la naturaleza, pero también es un erotismo como experiencia transgresora de la temporalidad, instante absoluto sin opciones de pasado o porvenir. Lo importante además es que ambos temas son expresados no sólo desde una perspectiva biográfica o singularizada, sino que adquieren a través del matiz de lo biográfico, un significado simbólico, de intención más vasta, representativo de la *caída* y exilio del hombre contemporáneo, cuyo resultado refleja esa escisión abierta entre el sujeto y la historia. En que consiste dicho compromiso trágico o cómo se expresa éste dentro de la obra de Francisco Brines son interrogantes que abrimos ahora sobre las páginas de *Ensayo de una despedida*.

Toda conciencia trágica se desenvuelve en un diálogo solitario. Leopardi, Hölderlin o Nietzsche, Unamuno o Cernuda, lo entablaron también con la abrumadora lucidez de las habitaciones desiertas. En su soledad, la soledad de quien alcanza a penetrar el intuitable pero profundo misterio de la vida humana reside precisamente la dignidad de cualquier postura trágica. No es extraño que una vocación de autenticidad así, ese talante de *heroísmo* moderno, surgiera confundiendo sus señas de identidad con las del poeta a partir del romanticismo. Sobre todo porque es en ese momento cuando pretende éste revestirse de una dignidad profética o prometeica, como aseguran los casos de Hölderlin, Wordsworth, Keats, Byron, Shelley o Leopardi. La imaginación creadora, el genio, el conocimiento o la posibilidad de abismarse tras el velo de Isis, de quedar expuesto cual pararrayos celeste, son ejemplos de una conducta desafiante que nos habla del yo poético romántico como solitaria conciencia despierta sobre el mundo, pero también como personificación de un absorbente y totalizador deseo. En ese afán prometeico y desmedido del sujeto que, aun conservando plena conciencia de su debilidad humana, aspira al Todo y a lo ilimitado (belleza, eternidad, infinitud), se cimenta la paradoja de lo trágico. ¿Qué es lo que hace que el hombre desee con tanta fuerza?¹, acaba preguntándose Hölderlin desde el abismo de un querer que no resulta nunca un poder. Interrogante dirigida a Dios, los dioses o el destino. Mas la respuesta —esa verdad obtenida de la peligrosa vecindad con lo sobrehumano— no puede comportar sino un terrible precio para ese yo trágico surgido del romanticismo. Es el

¹ Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, traducción de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1987, p. 65.

amargo reconocimiento de la fragilidad de lo creado, de la vida y sus límites irrebasables lo que tantas veces prefigura la locura, el suicidio o la caída de Ícaro. La superioridad de que se cree consciente este sujeto trágico-romántico respecto al resto de los hombres reside en saberse destinado a ese ejercicio de desalentadora lucidez, al margen de la indiferencia o ignorancia común. Conocimiento y soledad emplazan al sujeto trágico de la ambigüedad de sus encuentros con el resto de los hombres. Es el conflicto del poeta moderno: llamado a vaticinar la secreta ley del mundo, debe enfrentarse, sin embargo, al aislamiento y la incomprensión de una sociedad desinteresada de su propia vida y del problema ético que de ésta se deriva. Los poetas, con su vocación de soñar despiertos en el misterio de todas las realidades, asumieron a partir del romanticismo ese *riesgo ético* que los hacía potencialmente trágicos. El talante de un heroísmo que comporta tener valores y obligaciones incapaces de sentir por la mayoría. Más allá de la razón, de los supuestos científicos y positivistas, la mirada del artista es consciente de la verdad última. Verdad entendida no como razonamiento lógico, demostrado o dirigido por preceptos, sino como intuición trágica que desvela el fondo auténtico de la existencia.

Creo que lo trágico en Brines, aun discurriendo por caminos distintos a los de los románticos, como aquí se demostrará, ofrece algunos síntomas de esa actitud. Basta con que reparemos, por ejemplo, en el calificativo de *ciego*, aplicado ocasionalmente por Brines a sus lectores (*Entre las olas canas el oro adolescente*, *Al lector*). Aspecto que no sólo cuestiona la eficacia comunicativa de la propia poesía, sino que acaba poniendo en duda la capacidad o alcance de éste para trascender el sentido último de los poemas como hecho reflexivo singularizado, como acto que desvela una verdad sobreentendida bajo la faz del mundo. *Lamento del distinto* titulará Brines uno de sus primeros poemas juveniles, anterior incluso a la redacción de *Las brasas*. Insinúa un primer atisbo de los principales temas que conformarán su posterior visión poética: la condición de *distinto*, su distancia respecto a los demás fundada en ese privilegio de quien contempla la verdad desnuda del existir, donde

La vida es un atajo
para nada, sólo para llegar²

² Recogido en Francisco Brines, *Poemas excluidos*, Sevilla, Renacimiento, 1985, p. 13.

Muestra de esa conciencia aislada es también el poema *Métodos de conocimiento*, perteneciente a *Aún no*, que nos sitúa ante distintos modos de percibir o conocer el mundo, alternativos a la mirada reflexiva del poeta. El texto, que ha sido también comentado por Dionisio Cañas³, parte de una situación más imaginativa que realista: entre los jóvenes comensales asistentes a la celebración de un banquete, y en medio de la algaraza y ebriedad generales, se destaca la presencia de dos figuras en primer plano: la del yo que narra la escena y que alza una copa *hasta los bordes llena de cenizas*, y la de aquél que en un rincón

dando a todos la espalda,
llevó a sus frescos labios
una taza de barro con veneno.
Y brindando a la nada
se apresuró en las sombras.

Como afirma Dionisio Cañas⁴, lo que escenifica aquí Brines son las distintas formas de acceder al conocimiento del mundo, personificadas en los participantes del festín, en el suicida y, sobre todo, en el sujeto que habla en el poema.

Yo alcé también mi copa, la más leve,
hasta los bordes llena de cenizas:
huesos conjuntos de halcón y ballestero,
y allí bebí, sin sed, dos experiencias muertas.
Mi corazón se serenó, y un inocente niño
me cubrió la cabeza con gorro de demente
(P. C. 280-81)⁵

Frente al falso conocimiento que se desprende del placer carnal (los comensales), o de la desilusionada desesperación que narra hasta la muerte (el joven suicida), tan sólo la actitud del poeta se muestra cercana al verdadero conocimiento reflexivo. Algo expresado de forma simbólica mediante términos como *cenizas*: o el sentido nihilista de la existencia; *huesos de halcón y ballestero*: o la diversidad de experiencias que conforman el entendimiento de la

³ Cfr. Dionisio Cañas, «Introducción» a Francisco Brines, *El rumor del tiempo* (antología), Barcelona, Mondadori, 1989, pp. 15-16.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Francisco Brines, *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona, Tusquets, 1997.

vida en su totalidad; y, por último, el *gorro de demente*: signo de la peligrosa condición de *distinto* asumida por el sujeto trágico.

La figura del *distinto* deja paso a esa otra tan característica en Brines del *extranjero*. En realidad se trata de un personaje con innegable aire de familia romántico. Schiller en su poema *El poder del canto* había denominado al poeta como *el extranjero de otro mundo*⁶. El propio Schiller parece conocer las causas que justifican ese exilio de todo reino, ya que así lo refiere en *La repartición de la tierra*: Zeus ha distribuido el mundo entre el labrador, el hidalgo, el comerciante, el abad o el rey. El poeta, que ensimismado en sus contemplaciones ha llegado tarde al reparto, es ahora el desheredado de todas y de ninguna parte, sujeto al que sólo cabe como consuelo la contemplación del ideal.

El del *extranjero* es un tema que en Brines vemos configurarse justo con el último poema de su primer libro *Las brasas* («No es vano andar por el camino incierto») y en buena parte del siguiente, *Palabras a la oscuridad*. En las secciones II y IV de éste el protagonista poemático encarna la imagen de un sujeto cuyos gestos y miradas son *extranjeros*, aunque su corazón acabe siendo de todos los lugares. Hemos dicho mirada *extranjera* pues es así definida por el propio poeta, por cuanto la sabe rasgo ajeno y distintivo respecto a los demás. Caminante, viajero o perpetuo exiliado, el personaje de los poemas de Brines es también el *voyeur* contemplativo al que desde su apartado mirador se le revelan el dolor de esta vida y la debilidad de cuanto existe y merece perdurar: argumento de poemas como *Plaza en Venecia*, *Juegos en la orilla*, *Versos épicos o Mere Road*. La mirada se convierte así además en mirada amenazada, premonitoria de aquellos signos de *soledad* y *muerte* que en todos los lugares de la tierra el tiempo señala a su protagonista (*Los signos desvelados*). Conocimiento que es ya un saber trágico y de toma de conciencia individualizada, pero al que sirve de contrapunto el sentimiento solidario de esa mirada posada sobre los otros.

Y eso porque, pese a su impronta subjetivista romántica, lo trágico de todos los tiempos (y sobre todo lo trágico contemporáneo) compronta siempre una connotación genérica y universal, por lo que más allá de esa conciencia minoritaria de aislamiento y solitaria incompreensión, la tragedia tiende a ser tragedia del hombre y

⁶ Vid. Friedrich Schiller, *Poesía filosófica*, versión de Daniel Innerarity, Madrid, Hiperión, 1991, pp. 72-75.

de lo humano en un sentido colectivo. Esto explicaría porque el hecho trágico no puede entenderse sino de un modo atemporalista, remontando las posibles incomprendiones históricas en esa reflexión acerca del solidario enigma del vivir que necesariamente le asiste. En sus lecciones sobre la tragedia, argumentaba Karl Jaspers que el sujeto de la conciencia trágica presenta, en su actuar trágico, a todos los hombres, de la misma forma que el *yo* acaba siempre por abandonarse a un *yo genérico*⁷. Pero ese *todos los hombres* no es casi nunca el sujeto histórico de un tiempo concreto, algo fácilmente comprobable en la poesía de Brines, cuya temática, más metafísica que histórica, inmersa menos en lo sociológico que en la condición misma del hombre, no aparece ligada a la realidad social española de su tiempo de modo tan inmediato como la de otros poetas de posguerra.

Si a lo largo de las páginas de *Ensayo de una despedida* se dan cita todas las edades del hombre —unas vividas en primera persona y a los ojos del lector, otra, la infancia, rememorada, aunque ocupando un lugar de privilegio en el significado central del libro—, algo parecido conviene afirmar del interés culturalista con que esta poesía se detiene en diferentes etapas, momentos y personajes del transcurrir histórico. Haciendo más hincapié en lo psicológico que en cualquier afán de rigor o exactitud cronística (recuérdese el título que antecede a algunos poemas de este tipo en Brines: *Materia narrativa inexacta*), cabe un recuerdo que contempla desde referencias a testimonios rupestres e ibéricos, continuando con Herodes, las cruzadas, el Renacimiento italiano, o la presencia, más importante y significativa, de la Antigüedad clásica. Baste citar *La piedra del Navazo*, *El santo inocente*, *El caballero dice su muerte*, *Balcón en sombra*, *En la República de Platón* y *La muerte de Sócrates*. Sincretismo de tiempos por el que el argumento de los poemas de Brines, su peripecia moral y biográfica, además de ofrecer una respuesta acerca del individuo como hombre *situado*, por decirlo en términos sartreanos, se concibe a la vez desde una óptica esencializadora de la existencia. No es ya el sujeto de una biografía particular tan sólo, sino sujeto de la vida humana en todo su horizonte y en el horizonte de todos los lectores lo que se ofrece aquí como modelo. Un modelo que fundamenta, en última instancia, una propuesta de humanismo expresada a través de conceptos como *clasicismo* y *universalidad*.

⁷ Karl Jaspers, *Lo trágico. El lenguaje*, Málaga, Ágora, 1995, p. 185.

Pero la existencia de poemas culturalistas o historicistas en una obra como *Ensayo de una despedida*, además de conducirnos hacia una visión de la temporalidad humana desde una óptica más o menos esencializadora del hombre como ser histórico, propicia una reflexión más profunda y desoladora de los hechos: la del supremo fracaso con que en estos poemas se resume y expresa el resultado de la vida humana en general. Fracaso histórico o existencial que no es sino el reflejo de ese otro fracaso metafísico del ser, constantemente cercado por la nada y sin tregua avanzando hacia su extinción en el no ser. El vacío, el olvido aguardan como única recompensa a cualquier esfuerzo o estéril empeño por trascender. Ocurre así en Brines, quien aborda ese fracaso desde el horizonte de poemas fundamentales como *La piedra del Navazo* o *El caballero dice su muerte*. O lo que es lo mismo: somos, desde un precario presente, efímeros testigos del ilusorio afán de perduración que el pasado ha cifrado en sus signos (un templo, una fortaleza, unas pinturas rupestres), testigos del fracasado ejemplo de cualquier vida entregada a una causa como leemos en el desolado monólogo de un veterano cruzado ante la inminencia de su final.

La visión negativa que se desprende de estos poemas históricos se traduce, entre otros argumentos, en un descrédito y una crítica de la idea de historia como progreso. Crítica que se encuentra igualmente arraigada en las propias contradicciones de la modernidad y que testimonia la renuncia al dudoso beneficio de la utopía. Desde esa visión de los hechos, donde el hombre sigue siendo una *pasión inútil* y ni ganancia ni pérdida se verifican en el ambiguo proceso del existir, sitúa Brines el trío de *Materia narrativa inexacta* (1965). Empezando por la anónima reflexión sobre *La muerte de Sócrates* y el escepticismo moral con que es analizado el proyecto de reforma política del filósofo ateniense y su imagen de un Estado erigido como permanente modelo de virtud. La crueldad y debilidades humanas, manifestadas en el miedo a morir y la intrínseca violencia de sus revoluciones, representan, antes que un lastre para utópicas esperanzas de regeneración, un sórdido motivo de disculpa para tan oscuro crimen político:

Las razones más nobles de que muriera Sócrates
fueron, pues, éstas (débiles, sin embargo, al sereno entender
[de la historia futura):
engendra, muchas veces, acerba crueldad la mirada del puro,
pues no ve que del justo principio se deriva el error en
[ocasiones;

y en el ojo del puro se adhiere red tupida
que impide distinguir en los discípulos la verdad del espíritu.
(P.C. 66)

Algo parecido cabe sugerir respecto al segundo de estos textos, *En la República de Platón*: de nuevo la utopía de una sociedad ideal termina resquebrajándose por la parte más débil de la condición humana: sabiduría, justicia o perfectibilidad social no bastan por sí solas para mitigar la angustia y la infelicidad del hombre ante el dolor del tiempo, la vejez, la enfermedad o la muerte. Ni siquiera para aceptar resignadamente la despedida del mundo y sus placeres. *La muerte de Sócrates* y *En la República de Platón* ahondan de manera inequívoca en la idea del fracaso humano, aclarándonos que ese fracaso puede ser el de la utopía y la historia (*La muerte de Sócrates*), o bien el fracaso existencial del sujeto dentro de éstas (*En la República de Platón*).

El santo inocente, por último, es donde mejor se ejemplifica cuanto venimos diciendo. De lo anecdótico: la visita a unas reliquias veneradas en la catedral de Valencia (el pequeño cuerpo momificado de un anónimo niño), pasamos a la valoración de todo aquello que representa objeto de culto humano. La devoción a que mueve la sola presencia de unos tristes despojos se traduce en la significativa falta de relevancia con que se vislumbra cualquier creencia o idea transcendente. Es la necesidad, el miedo cósmico lo que parece inspirar todo sentimiento humano de fe, el mismo que impulsó al arquero de la *Piedra del Navazo* a acometer sus pinturas rupestres. Esa sobrecogida actitud debemos entenderla como reflejo de nuestra naturaleza de seres desvalidos ante la ciega mirada del tiempo:

El destino del hombre es ese grano diminuto de arena
que el viento arrastra ciego;
la ola de la mar que curva el cuerpo
y muere, o pasa, y llega hasta la orilla;
es esa llama que, unida con las otras
en la hoguera, no sabemos si ha muerto

(P.C. 57)

El santo inocente supone una temprana expresión de ese nihilismo trágico configurador de buena parte del pensamiento poético de Brines. Puesta de manifiesto la precaria realidad humana, la consecuencia más inmediata que se desprende de estos poemas es

aquel ancentral presentimiento del vacío, frente al que el hombre de todos los tiempos sólo ha sabido oponer una débil razón y un *sentimiento frágil*. El conflicto ético, convertido así en clave de toda esta escritura, permite además el empleo del sarcasmo y de irónicas alusiones, acumuladas sobre todo en la primera parte de *El santo inoncente*:

Se pasa a una nueva sala, más solemne,
con extintos obispos colgados de los muros
en numerosos cuadros de pintores mediocres.
Un hueco allí visible le está esperando al vivo.

.....
Sabiendo que es mayor la paciencia de Dios, por ser eterno,
que la paciencia humana de los fieles.

Rasgo apreciable también cuando nos describe las famosas reliquias:

Dolorosos vestigios de la Pasión,
recuerdos tiernos de Jesús
y de su Madre, los milagrosos huesos de los Santos.

y al señalarnos, por último, la urna donde yacen los restos:

El sacristán, muy flaco, parece que olfatea
veinte siglos de pobredumbre,
y enmohece su voz cuando señala:
el cuerpo que aquí yace es de un santo inocente.
(P.C. 55-56)

Quizá convendría apuntar que la ironía adquiere aquí una eficacia de correlato expresivo que resuena como trasfondo a ese frustrado esencialismo vacío de valores, convirtiéndose en eco de toda esta reflexión acerca del devenir humano y de la historia.

La condición del sujeto trágico reside en esa toma de conciencia acerca de la verdadera realidad que nos envuelve, apartando para ello todo velo de ilusión o engaño como el que interponen, desde su perspectiva espiritual, la creencia en las religiones, o bien, desde una vertiente más materialista, ideas como *felicidad* o *progreso*. No sólo han sido derribadas las escalas que conducían hasta el cielo, también los paraísos artificiales y terrenos quedan abolidos. Al sujeto sólo le resta el paisaje intransferible de su propia conciencia y un inquebrantable destino. Ese horizonte, podemos decirlo,

es el horizonte del hombre trágico contemporáneo, del hombre *absurdo* que diría Camus, aquél que, no sólo *expulsa de ese mundo a un dios que había entrado en él con la insatisfacción y la afición a los dolores inútiles*⁸, sino que también sabe, de su visión de un universo al que sólo aguardan el hundimiento y la nada, *extraer sus fuerzas, su negación a esperar y el testimonio obstinado de una vida sin consuelo*⁹. Pienso que frente al heroísmo trágico del Ícaro romántico es éste el único rasgo posible de *heroicidad* trágica contemporánea: el de la conciencia y reconocimiento de nuestros límites que reclama a cambio una alta exigencia ética de totalidad. Una actitud íntegra que comprometa todo el ser. No una forma culminante o extraordinaria de vida, sino aquélla capaz de situarnos en un vivir auténtico, rompiendo la capa de superficialidad e impostura en que consiste la existencia cotidiana. Ese intento por escapar de las apariencias para acercarse a una verdad existencial exige la respuesta de la solitaria introspección por parte de quien contempla absorto su destino humano y temporalista. El tema decisivo de lo trágico de nuestro tiempo pretende, por tanto, ser la vida humana en su dimensión metafísica de autenticidad. Un talante de desnuda autoafirmación del sujeto, sin el socorro de ningún destino superior o valor trascendente. Lo trágico surge siempre más allá de la esperanza. Como aseguraba Albert Camus de *Sísifo* y su condena, es en la clarividencia (aquella que debía constituirse en signo de tormento) donde paradójicamente se consume la victoria¹⁰.

Y eso es lo que diferencia fundamentalmente a la tragedia romántica de lo trágico contemporáneo representado aquí por Brines. Mientras que los románticos persisten en la convicción de vivir una época desprovista de grandeza, que los precipitará, al igual que a sus continuadores los *malditos*, a la ebriedad del viaje, al vértigo de los espacios míticos o a la búsqueda de ensoñadas edades de oro, en Brines la actitud trágica deriva al tema del *carpe diem* como reflexión más ensimismada en la temporalidad y las repercusiones éticas de nuestro transcurrir dentro de ésta. Para Brines —trágico pero no romántico— la poesía se funda en una especulación sobre la vida y el mundo como instancias más inmediatas y únicas reales. Como en la ideología existencialista, aquí el existir, el *ser-en-el-*

⁸ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, en *Obras*, vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 328.

⁹ *Ibid.*, p. 264.

¹⁰ *Ibid.*, p. 327.

mundo es lo que configura todo argumento poético. Por ello, existencia, deseo o acción resultan, a la vez, a ojos del poeta, sinónimos de afirmación y fracaso, ya que nos remiten, en última instancia, a lo finito y perecedero, pero único existente. El saber en torno a esto es ya tragedia, es más, sólo en ese ámbito del *naufugio trágico*, como lo califica Jaspers, se produce la auténtica revelación del ser¹¹. Revelación que en la poesía de Brines es siempre un reconocimiento de los límites y una afirmación de esos límites, pero también una reflexión y una toma de postura frente a la indiferencia generalizada y la vida inauténtica de las superficies.

CULPA Y CONOCIMIENTO TRÁGICOS

Para la conciencia trágica el destino representa siempre la máxima adversidad, la encarnación misma de lo inevitable. Esa amenaza constante es percibida allí donde nosotros dirijamos nuestros sentidos o nuestra conciencia. Lo expresaba muy bien Karl Jasper al sentenciar que *algo se cierne en el aire que terminará por aniquilarnos*¹². Pienso que a eso mismo podría referirse en otro lugar José Luis Cano cuando advertía de la presencia en *Palabras a la oscuridad* de cierta *nota sombría*¹³, configuradora de una atmósfera de claroscuro en los poemas. El conocimiento, la lucidez que se deriva siempre del saber trágico se traduce en una lectura atenta del mundo que no admite la apariencia o la ilusión consoladora. Una mirada que mantiene en alerta todos los *sentidos* del ser, donde el mundo se le descubre en su esencia y le son dictadas las verdaderas reglas del juego:

Esta tarde, con los ojos profundos, he descubierto la intimidad del mundo.

(P.C. 166)

Esa verdad no es otra que la que se revela a los ojos del poeta en *Otoño inglés*: la percepción de un inexorable destino cifrado en la esplendorosa belleza del paisaje otoñal de Oxford:

¹¹ *Lo trágico*, op. cit., p. 89.

¹² *Ibíd.*, p. 60.

¹³ «La poesía elegíaca de Francisco Brines: Palabras a la oscuridad», en *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 197.

Hoy lo que ven mis ojos
 es el profundo cambio de la vida en la muerte
 (P.C. 149)

Por eso la mirada trágica, la mirada *con ojos profundos* dirigida a la realidad, reveladora de una imagen que resulta ser su negativo, posee un desarrollo tan importante a lo largo de la poesía de Brines. Es un tema que había sido ya avanzado por algunos críticos desde el temprano artículo de Jacobo Muñoz, quien habla de *contemplación trascendente* al referirse a los temas de su primer libro *Las brasas*¹⁴; pero conviene destacar sobre todo el penetrante estudio de Dionisio Cañas, *La mirada crepuscular: Francisco Brines*, donde a la luz de la fenomenología se analiza esa actitud interpretativa, encarnada en la mirada del poeta como desvelamiento de un sentido oculto en los seres y las cosas¹⁵. Basta sólo con considerar el empleo abundante en los poemas de Brines de verbos como *mirar, ver, contemplar*, etc., para caer en la cuenta de la importancia que el argumento cobra. Un proceso que se anuncia a partir de *Palabras a la oscuridad* y que tiene sus ejemplos más destacados en textos como *Otoño inglés*, *Los signos desvelados* o *La perversión de la mirada*. Sobre todo éste último, donde se nos sorprende con la apacible y luminosa aparición de una niña junto al mar:

La niña,
 con los ojos dichosos,
 iba —rodeada
 de luz su sombra por las viñas—
 a la mar.
 Le cantaban los labios,
 su corazón pequeño le batía.
 Los aires de las olas
 volaban su cabello.

Imagen que, bruscamente y sin transición, deja paso a esa otra experiencia reflejada en los ojos del personaje poético, quien, penetrando con su mirada el misterio de la vida, acaba por contem-

¹⁴ Jacobo Muñoz, «La palabra contemplativa de Francisco Brines», *La caña gris*, n.º 2, 1960, Valencia, pp. 6-10. Vid. también Lorenzo Gomis, «Miro, veo, siento y sé», *La Vanguardia española*, 9/II/1967, p. 51, y Alejandro Amusco, «Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 34, 1979, pp. 52-74.

¹⁵ Incluido en Dionisio Cañas, *Poesía y percepción*, Madrid, Hiperión, 1984, pp. 23-80.

plar —y hacernos contemplar—, en el hermoso rostro infantil, los estragos de su futuro envejecimiento:

Oyó, sobre la arena,
el rumor de unos pies
detenidos.
Ladeó la cabeza, pesadamente
volvió los ojos:
la sombría visión que imaginara
viró con él, todavía prendida,
con esfuerzo.
Y el joven vio que el rostro
de la niña
envejecía misteriosamente.

(P.C. 204-205)

El título del poema resulta de ese modo bastante orientador, resume las consecuencias que toda verdadera mirada trágica comporta. Su perversión se cifra en el oscuro conocimiento al que hemos sido conducidos, dejando atrás una amable apariencia, para situarnos frente a frente con el destino de la vida humana. El tema de la contemplación que, en el cenit de la belleza del mundo, desvela su oculto y negativo designio, resulta un rasgo inherente a una poética de perfiles trágicos como la de Brines. Belleza, juventud, amor, lo más ensalzador y noble se celebra desde su irreparable pérdida, o bien desde el seguro vaticinio de ésta. Así en *Olimpica*, leemos:

El oro te corroe,
hace presa voraz en tu belleza,
tú no sabes... Un momento me miras,
no adivinas la oscura reflexión de mi mirada.

(P.C. 282)

El carácter que reviste esa lectura negativa del mundo hace que la mirada del sujeto poético llegue a adquirir a menudo tintes sombríos y dramáticos, eco inmediato de la acción devastadora en que ésta se halla inmersa y con la que en ocasiones termina por identificarse. Por eso en *Recuerdo de la belleza humana* no suena tan extraña la asimilación hecha por el poeta entre *mirada* y *tiempo*, pues ambos (aparte de constituir los principales polos sobre los que parece condensarse toda la tensión temática), nos remiten en última instancia a un mismo proceso y su resultado: la destrucción de la belleza y su juventud contempladas.

Si en Brines el impulso admirativo de la belleza juvenil muy a menudo se ve empañado por la reflexión acerca de su finitud, es porque comprueba que la afirmación del mundo se asienta, paradójicamente, con más rotundidad en aquellos elementos que constituyen la manifestación más inmediata de lo trágico. Anotaba Hölderlin, a propósito de *La significación de las tragedias*¹⁶ de los antiguos, que la vida se daba siempre cita en éstas desde la debilidad. Pero también es cierto, y ahí reside precisamente toda paradoja trágica, que al resultar la vida lo originario, viene a ser al mismo tiempo lo que inspira toda fortaleza y todo deseo. En Brines, cuya obra resulta un compromiso ético con lo perecedero, bastaría para asumirlo el escenario de poemas como «Oscureciendo en el bosque, Otoño inglés o Isla de Piedras», de *Palabras a la oscuridad*, donde la meditación, asociada a cierta tonalidad de la luz y el paisaje otoñal inglés en que se sitúa el sujeto poético, acaba insinuando una misma fragilidad en el hombre y la naturaleza, un mismo destino de sombras compartido. Impresión que no impide, sin embargo, la manifestación de una voluntad afirmadora dentro de esa debilidad, como nos sugiere en su término el primero de los textos citados:

Cercado de tinieblas, yo he tocado mi cuerpo
y era apenas rescoldo de calor,
también casi ceniza.
Y he sentido después que mi figura se borraba.

Mirad con cuánto gozo os digo
que es hermoso vivir.

(P.C. 134)

No cabe duda de que ese equilibrio contrastado entre la afirmación vitalista y la *nota sombría* es lo que confiere toda su tensión emotiva a una poesía de signo elegíaco como la de Brines. Eso es algo que los poemas consiguen a base de presentarnos situaciones sentimentalmente ambiguas o complejas: celebración del cuerpo amado entre abrumadores indicios de decadencia y muerte; rememoración de un pasado dichoso desde un presente amenazado por la violencia del tiempo; contemplación en el engañoso esplendor de la naturaleza y el mundo de sus inciertos signos de caducidad y muerte. He aquí el argumento de poemas como «Amor en Agri-

¹⁶ Vid. «La significación de las tragedias», en Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, traducción de Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 1990, p. 89.

gento», «Tendidos», «Entre las olas canas el oro adolescente», «La realidad no permanece», «Otoño inglés», «Oscureciendo en el bosque» o «Aquel verano de mi juventud». Un proceso además que nos aleja de dos extremos poco admisibles en los poemas: uno, la visión radicalmente negativa e indeseada de la existencia; en segundo lugar, la idílica y exclusiva recreación nostálgica. Ambos se excluyen por igual, pues esta poesía supone siempre una continua incitación al lector para que el mundo sea contemplado con una mezcla de intensificado fervor y desengaño. De ahí que la mirada poética, esa mirada en la que nos hemos detenido antes, no aparezca sólo concentrada en la interrogación de las vanidades y sombras barrocas, sino que aspire además a apropiarse del mundo en sus instantes de mayor plenitud y consistencia.

Luz y sombra, como términos opuestos, resumen la concepción del existir en Brines, son los tonos en que se define una poética que quiere ir más allá de lo elegíaco y en la que es preciso diferenciar la conciencia de lo percedero de la conciencia trágica propiamente dicha. No se trata tan sólo del enigma que para el individuo se plantea entre su finitud natural y la voluntad de eternidad o vida que lo sustenta. Esta situación, de la que surge todo conflicto en la poesía de Brines, deviene allí en trágica porque el individuo que protagoniza los poemas actúa siempre en consecuencia. Queremos decir *acción* en el sentido de tomar conciencia, de comprometerse con una realidad frágil y percedera, de instalarse en el mundo con la lucidez de su fracaso, pero también, finalmente, de la posibilidad de conferir cierta grandeza a ese mismo fracaso.

Uno de los elementos que mejor define el concepto de lo trágico es el de la *culpa trágica*. Como primera aproximación podríamos sugerir que se concibe fundamentalmente como una especie de culpa original, inseparable del concepto mismo de existencia, y que el personaje trágico encarna a medida que va haciéndose consciente de su propio ser. En realidad no se trata de expiar una culpa moral, sino de asomarse a un interrogante que en la poesía de Brines suena siempre desde una vertiente existencial y ontológica. Los términos en que se plantea este tipo de autoindagación en un poema como «De las tinieblas» (*La última costa*) ilustran precisamente acerca de la imposibilidad absoluta de respuestas:

¿qué estamos redimiendo de nuestra propia vida,
qué oscura culpa de Quien nos hizo así?

(P.C. 512)

El verdadero significado de la tragedia, diríamos con Schopenhauer, se origina en la profunda visión de que el protagonista no paga por sus pecados, sino por un pecado original: el crimen de la existencia misma¹⁷. Lo decía también Calderón en *La vida es sueño* a quien gustaba citar el autor de *El mundo como voluntad y representación*: «pues el delito mayor / del hombre es haber nacido».

Entonces, ¿en qué consiste dicha mancha, sino en el *ser*, en esa dolorosa e irrefrenable voluntad de vivir schopenhaueriana, o lo que viene a ser su manifestación poética: en esa fuerza del deseo ensalzada por Cernuda o Brines. Es importante deslindar esta cuestión de cualquier matiz o presunción moral, pues de lo contrario nos estaríamos desviando hacia un concepto estoico o cristiano de la tragedia que nada tiene que ver con la concepción materialista y pagana del mundo que percibimos en las páginas de *Ensayo de una despedida*. Parece claro, pues, que el concepto de culpa no persigue una respuesta de expiación. Algo, por otra parte, que tampoco preveía en su *Poética* Aristóteles. Para los griegos en general la tragedia tenía como principal fin mover a compasión, y esto sólo podría ser efectivo cuando la desgracia se cernía sobre alguien no enteramente culpable, caso del héroe trágico. Compasión y miedo (*eleos* y *phobos*), como ingredientes de la catarsis, era lo que debían inspirar aquellos personajes cuya nobleza de espíritu y virtud mostraba a las claras lo desmedido de la sentencia. Supongo que puede observarse en este sentido una similitud entre la tragedia griega y la contemporánea respecto al origen de esa culpa. Se trata en cualquier caso de algo que nos supera y nos sobrepasa, un destino sometido a fuerzas extrínsecas y más poderoso que nosotros. Como la pérdida del mundo y de la inmortalidad en la poesía de Brines, por ejemplo. Pero incluso así se palpa una diferencia importante entre ambos conceptos de tragedia, y es que en la visión contemporánea no existe lugar para la catarsis por parte del espectador o del lector. Tan sólo, como apunta Walter Kaufmann en su libro *Tragedia y filosofía*¹⁸, el hecho sobreentendido de dirigir toda nuestra comprensión hacia el personaje trágico, de compartir en cierta manera su destino, que ahora se percibe como un destino universal, aparece como la constatación de una culpabilidad inocente.

Los poemas de *Ensayo de una despedida* no tratan de inspirar-

¹⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1992, Libro III, § LI, p. 202.

¹⁸ Walter Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 87.

nos compasión o miedo ni suponen una lección moral, representan al contrario un discurso dirigido a crear una emoción poética en el lector. Y esa emoción se hace posible porque el protagonista trágico no es ya el héroe sino el individuo, el sujeto contemporáneo: su destino es el de todos, la culpa trágica es culpa colectiva y asume la condición del hombre como *ser-en-el-mundo*. No hay lugar para el desafío o las actitudes transgresoras que lo predispongan contra los dioses o el destino. La culpa trágica no es sino un gran caer en la cuenta, advertir en el enigma de la vida su enorme sinsentido y proclamarlo, intuir y desvelar el fondo auténtico de la existencia.

De la existencia, pero también del propio sujeto, pues en el autoconocimiento interior se cumple igualmente otro de los designios de la poesía moderna: un *conócete a ti mismo* como lema delfico que desemboca las más de las veces en el ensimismamiento trágico de Narciso. La desgraciada historia que el mito atribuye a Narciso tampoco deja aquí lugar a dudas sobre el destino que aguarda a cualquier interrogante que se pretenda esencial. La poesía de Brines resulta, por su recurso al biografismo, una buena manera de adentrarse en las tribulaciones de Narciso dentro de la contemporaneidad poética. Si lo proyectado en los poemas de un autor culturalista o clasicista nos acaba aproximando al conocimiento de la borrosa identidad humana, lo cierto es que ésta siempre toma cuerpo reflejada en los códigos del yo poético. Reflejo y poema vienen a configurar así una misma realidad, parecida a la de esos espejos que suelen aparecer con frecuencia en los poemas de Brines («Oculta escena», «Identificación en el espejo», «Imágenes en un espejo roto», etc.) y que nos remiten a un trágico saber sobre los estragos del tiempo:

En este desamparo, que es su alma,
busca la compañía de un espejo
donde, en sórdida espuma,
fija su faz,
y absorto mira un rostro semejante
que, transformado en monstruo y en muerte,
desaparece al fin.

(P.C. 223)

De nuevo esa imagen de la sabiduría asociada a lo nocivo y peligroso, y donde la felicidad resulta tan sólo intuible a través de un *no saber*, que en la poesía de Brines es siempre sinónimo de

inocencia. El problema del conocimiento se convierte en un problema trágico por sus resonancias, el problema del individuo que percibe en la realidad aquellos signos que lo conducen directamente a la esencialidad de ésta, pero cuya revelación no le habla sino de los límites y la insuficiencia de sus propias fuerzas. Desvelar adquiere así el sentido de profanar, como nos recuerda aquella conocida imagen romántica del *velo de Isis*, tras el que la diosa de Sais ocultaba a la vez verdad y perdición. Ese es también el caso de Edipo, uno de los personajes que mejor resume esa cuestión central dentro del horizonte de la dramaturgia ática. Sobre todo porque, como prototipo, consigue esencializar la imagen del sujeto que obtiene plena conciencia de sí, de su adverso destino, tras una experiencia vital que lo conduce desde la ignorancia al conocimiento. En el oráculo, en la búsqueda de respuestas, se deja entrever la propia semilla de la perdición, al igual que les ocurre a Macbeth o al Basilio de *La vida es sueño*. La caída de Edipo ejemplifica las peligrosas consecuencias que todo acto cognoscitivo comporta desde la óptica de lo trágico. Riesgo evidente del que Tiresias, ejemplo también de sabiduría castigada por los dioses, pretende advertir desde el inicio mismo de los acontecimientos.

No resulta difícil hallar el eco de esa conciencia en el pensamiento de la modernidad. Basta con referirnos al Unamuno de *El sentimiento trágico de la vida* y a su exasperado convencimiento de que todo conocer se encuentra imbuido de un profundo antivitalismo. Abandonar las superficies para adentrarse en la verdad de las cosas principia siempre el desenlace de toda peripecia trágica, lo precipita a medida que el sujeto advierte la ambigüedad de los mensajes, el equívoco con que el oráculo envuelve sus palabras de condena hacia Edipo o Macbeth, la apariencia, en fin, bajo la que late la auténtica realidad de la vida. Por eso el yo trágico en general no es culpable sino víctima de su culpa, como aclara Max Scheler en su acercamiento a la tragedia¹⁹, víctima de su propio conocer con el que sucumben la totalidad de sus ilusiones.

El *distinto*, el *extranjero*, el *exiliado*, el *voyeur* componen una misma imagen de esa conciencia trágica que define al personaje verbal de *Ensayo de una despedida*, y cuya mirada desvela siempre un conocimiento sombrío sobre el mundo. La merma de un vitalismo inicial y la pronta percepción acerca del modo en que el tiem-

¹⁹ Max Scheler, «Acerca del fenómeno de lo trágico», en *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1961, p. 167.

po proyecta su trama sobre el conjunto de expectativas infantiles y adolescentes del yo poético marcan el punto de partida de todo argumento posible. El tema de la culpa y el saber trágicos son reformulados por Brines en base a sus conexiones con algunos mitos bíblicos, como el del *árbol de la ciencia*, el *pecado original*, o la pérdida del *paraíso*. La caída de nuestra naturaleza primera, la inocencia, implica a su vez la pérdida de la condición de inmortales. Pero ¿en qué consiste dicha condición y a causa de qué se produce su pérdida? El poeta explica la inmortalidad como un estado originario de naturaleza, coincidente con las primeras experiencias del sujeto, y en el que aún no se ha cobrado plena conciencia de los verdaderos límites del hombre. Ignorancia es, pues, sinónimo de dicha y apropiación gozosa de la vida. Transformar ésta en conocimiento, además de un acto inevitable (como inevitable es toda culpa trágica), resulta un hecho de dolorosas y terribles consecuencias: saber de la precariedad de nuestro existir y de un destino de seres marcados por la muerte. Por eso en la poesía de Brines quedan a menudo contrapuestos aquellos dos estados en los que cabe resumir toda la experiencia vital de su personaje. Esto es:

Juventud / Ignorancia / Inocencia / Inmortalidad
 Madurez / Conocimiento / Culpabilidad / Mortalidad

Una situación de la que resultan casi paradigmáticos textos como «Pérdida del dios que fui», de *La última costa*, o «Mis dos realidades», de *Insistencias de Luzbel*, capaz de esencializar en los versos primero y último de la composición ambas circunstancias; el tiempo de la inocencia originaria:

Era un pequeño dios: nací inmortal.

y la del sustancial cambio que ha venido a operarse en ésta:

Miradme ahora mortal; sólo culpable.

(P.C. 324)

Algo similar leemos en los versos de «Homenaje y reproche a la vida», pertenecientes a *El otoño de las rosas*, donde volvemos a encontrar enfrentadas ambas naturalezas, coexistentes en esta ocasión en virtud de la superposición temporal del protagonista poemático en muchacho y adulto a la vez. La única voz actuante en el poema es la del personaje maduro, mientras que la figura juvenil se nos

brinda tan sólo a modo de aparición o recuerdo, encarnación, a través de sus atributos (los *pájaros altos*, el *azul*, el *oro de la luz*), de una extinguida inocencia. Creo que queda así indicado cuál de las dos naturalezas del *ser* resulta más dolorosamente verdadera y real; cuál, por otra parte, se asemeja más a la ilusión o el espejismo de lo perecedero. El deseo que el sujeto poético adulto expresa de ocultar su identidad a los ojos del joven que representa al mismo tiempo su propio pasado, es a su vez la respuesta a aquel intento trágico por preservar una ilusión que sabe condenada al fracaso:

Y que nunca supieras quién soy yo,
que no me adivinaras,
porque no conocieras, al saberlo,
la extrañeza y misterio del vivir.

(P.C. 383)

La idea de *conocimiento* como acto *inmortal* o perverso, analizada ya en poemas como «La perversión de la mirada» o «Los signos desvelados», encuentra también su correlato en otra de las referencias míticas a la que recurre Brines: Fausto. En «Otra vez Fausto» la legendaria imagen de aquel sabio condenado en su tentativa por desentrañar los más insondables misterios de la vida, nos devuelve de nuevo a la idea de un saber culpable que pierde al individuo. Con un «y otra vez la ignorancia me haga vivo» resume la voz que habla en el poema (Fausto o el personaje poético habitual de los libros de Brines) su decisión de un vivir que anule cualquier trasfondo de temporalidad inscrito en la experiencia. En realidad se trata de una decisión que no nos suena nueva: insistir en el engaño como modo de afirmación en la vida parece una actitud totalmente legítima en la poesía de Brines. «El nombre de la vida es el engaño» la resume además emblemáticamente como verso. *Vida y engaño*: polos en los que se mecen la esperanza o la ignorancia; transgredirlos nos sitúa siempre en la perversión. O lo que es lo mismo, en el conocimiento.

LA APUESTA Y EL VITALISMO TRÁGICO

Esa visión negativa como acto cognoscitivo sobre el mundo encarna a menudo la sombra de un pesimismo que tiene en la filoso-

fía de Schopenhauer y en sus ideas sobre la tragedia su imagen más representativa. Interpretación de lo trágico como conocimiento de que el mundo, la vida, no pueden proporcionarnos ninguna felicidad ni satisfacción verdadera. Schopenhauer concibió como forma superior de tragedia aquélla surgida de la conciencia moderna, cuya visión de lo cotidiano no viene mediatizada por el error, la maldad o el azar extraordinarios. Basta la simple circunstancia del existir para mostrarnos al sujeto trágico consciente de que el mundo, la vida resultan siempre ajenos a su propia satisfacción y deseo²⁰, inevitablemente hostiles y por tanto renunciables. De ahí que la concepción de la tragedia en Schopenhauer acabe indefectiblemente negando la voluntad de vivir para instalarse en la renuncia como estado más elevado o *espiritual* al que puede aspirar el hombre²¹. No sólo el sujeto trágico sino el espectador de toda tragedia, como se nos asegura desde las páginas de *El mundo como voluntad y representación*, terminan pronto por darse cuenta de que es mejor arrancar el corazón de la vida y apartar sus deseos de ella. Renuncia que, unida a la carencia de convicciones sobre otra vida posterior, se proyecta como una mirada dirigida directamente hacia el vacío.

Pero la tradición moderna ofrece aún otra posibilidad de encarar ese vacío, reverso que es dejado atrás para centrarse en su anverso que es la vida. Será la postura asumida a partir del pensamiento de Nietzsche, para quien el nihilismo representa una actitud que no puede calificarse de trágica, sino más bien de *debilidad* al hallarse en contra de la vida²².

Resultado de una *falsificación idealista* de los valores, el nihilismo es denunciado por el autor de *El nacimiento de la tragedia* como aberración lógica del pensamiento occidental. Consecuencia directa tanto del cristianismo como de la moral y metafísica tradicionales, que son en el fondo movimientos *nihilistas*, tendencias despreciadoras de la vida que han enmascarado la nada como *summunus*, como Dios. Por eso el silencio o muerte de Dios y la descreena en realidades ultraterrenas no pueden ser pensados por Nietzsche.

²⁰ *Ibíd.*, pp. 202-203.

²¹ Cfr. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, cit., III, § LI, pp. 193-203.

²² Vid. Friedrich Nietzsche, «Ensayo de autocrítica» a *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 34. Se trata de un prólogo que añade Nietzsche a la tercera edición de la obra en 1886.

che sino como un conocimiento nuevo sujeto a un antiguo valor. La negación nihilista como negación de la vida, que tiene su origen en Schopenhauer, coincide con el cristianismo en seguir interpretando sin valor a lo real, al mundo, una vez despojados éstos de toda idea o valor trascendente. Lo opuesto es precisamente esa posibilidad defendida por Nietzsche como *campeón* de la vida, un *pensamiento de la fortaleza* que, si bien no admite ningún optimismo conciliador, resulta capaz de enfrentarse a la entera problemática de la existencia, libre de cualquier atadura metafísica, para decir un Sí a la vida y al mundo.

Creo que a partir de estas dos interpretaciones de lo trágico, la schopenhaueriana y la nietzscheana, vinculables en el fondo la una a la otra, se halla la dirección aproximada en que podemos colegir el sentido de lo trágico en la poesía de Brines. Para el autor de *Ensayo de una despedida* el punto de partida es el de un nihilismo contemporáneo. Sin embargo, en una sintonía más acorde con Nietzsche que con Schopenhauer, la expresión de ese nihilismo se traduce en la aceptación de lo inmediato como única realidad existente. El desenmascaramiento de aquellos márgenes que aprisionan la vida tras instancias ilusorias, llevado a cabo por el poeta con *Insistencias en Luzbel*, no sólo sirve para atestiguar una hispida imagen del vacío, sino también para que, lejos de emplazarnos a una renuncia de consecuencias antivitalistas, quede reforzada la vida misma en tanto que mínima expresión tangible de un efímero devenir. De ahí que el tono conseguido a partir de la segunda parte de *Insistencias* y después con *El otoño de las rosas*, sea el de un recobrado y acrecentado sensualismo. Circunstancia resaltada por numerosos críticos al encontrarse inédita en la escritura de Brines desde *Las brasas*, y que viene a materializarse ahora en este tramo último de su poesía, consolidando un discurso de cada vez mayores implicaciones tragicoéticas. Cuantos aspectos de lo que en *El mundo como voluntad y representación* conocemos como voluntad o su manifestación más palpable (instinto, sexualidad, etc.), aparecen en *Ensayo de una despedida* con la luminosidad propia que les confiere el hecho de constituirse en instantes privilegiados que nos arrancan momentáneamente de la nada. La inmersión en esos lugares donde la existencia se afirma más poderosa y la sensación de vida resulta más intensa ofrece, en términos nietzscheanos, una lectura entre apolínea y dionisiaca del mundo. Por un lado, el amor a la apariencia, al *engaño*, su aceptación y celebración contenida, aun sabiendo de su verdad terrible y oculta:

Aquí, en este lugar, supo mi infancia
que era eterna la vida, y el engaño
da a mis ojos amor. Hoy miro el mundo
como el amante sabe, abandonado,
que quien le desdeñó le merecía.

(P.C. 381)

Por otro, la conciencia dionisiaca de que aquello que nos instala en la intensidad nos desgasta a su vez, nos sitúa ante los límites mismos del ser. Es esa la experiencia decisiva de un erotismo vivido en poemas como «La rosa de las noches», «Experiencia con K.», «Envío del recién llegado», «Reencuentro en un Viernes Santo», «La despedida de la carne». Imagen cuyo fondo mismo de violento contraluz invade toda superficie:

Llueve, y amo.
Jadean, en extendida sombra,
dos sombras vivas, hozan la nada

(P.C. 236)

La vivencia erótica resulta el mejor referente a la hora de expresar esa dualidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Simboliza la imagen de una plenitud cuya otra cara esconde casi siempre desposesión y soledad ontológica. Asimismo se expresa de una manera contradictoria, bien porque asume como marco el paisaje de un sentimiento armonioso, o, por el contrario, se refugia en una agitada sensualidad que a menudo connota tintes negativos. En realidad se expresa así porque en la poesía de Brines el conflicto erótico se convierte a la vez en un reflejo de su conflicto trágico esencial, en el que, como todo hecho trágico, lo apolíneo y lo dionisiaco resultan sus elementos constitutivos. La experiencia del dolor, del poder destructor del tiempo y de un universo de fuerzas aniquiladoras, intuitos desde el fondo dionisiaco de la vida, parecen redimirse ante la belleza trágica y apolínea del mundo como sutura de esa herida abierta de la existencia. El *pathos* trágico reside en comprender que vida y muerte, plenitud y finitud, belleza y decadencia no se encuentran por sí solos, sino profundamente enlazados.

El elemento apolíneo, tal y como lo entendió Nietzsche, resulta imprescindible para la comprensión de lo trágico y de la palabra que lo sustenta. Una palabra que posee un valor absoluto para el sujeto que en ella se muestra, ya que conforma su solo acto de afirmación frente a cuanto lo sobrepasa. Esa respuesta reafirmadora

adquiere un sentido decisivo, puesto que, como aclara Walter Kaufmann a propósito del pensamiento de Nietzsche, «solamente como un fenómeno estético, se justifican eternamente la existencia y el mundo»²³. Se trata de alzar el lenguaje contra la Nada, un nuevo desafío que en la poesía de Brines se hace especialmente manifiesto a partir de *Insistencias en Luzbel*. La sombra de duda y excepcionalismo que a menudo recae sobre la palabra poética (*El porqué de las palabras, Al lector*), debido a su insuficiencia para nombrar cuanto no sea el engaño de la vida o para revivir en su significación originaria aquella parte de olvido que se le confía, no mengua sin embargo su valor, único recurso ante la vastedad de todo vacío o silencio. Una actitud paralela al hecho de que el conocimiento de los límites no impide la insistencia o la apuesta por esos mismos límites. Por eso la palabra poética de la tragedia no pretende mostrarnos las condiciones duras y terribles de la vida para hacernos desistir de ella, sino enseñarnos a comprenderla en toda su integridad. De la misma forma que la incursión de Brines por las profundidades del no-ser y de la nada, en la primera parte de *Insistencias en Luzbel*, trae consigo el arrojarnos de nuevo a las arenas consoladoras del mundo como deseo o pasión. Fuera de todo esencialismo, *insistencia* no puede equivaler aquí sino a existencia y a todo lo que ésta implica en la poesía de Brines como discurso de lo biográfico y lo empírico, como autoconocimiento o revelación percibida por el sujeto a partir de lo precario de su existir/insistir. Una ambigua realidad paranomástica que había acuñado ya Unamuno en versos de agónica lucha existencial, dentro de su diario poético *Cancionero*:

Pesimismo? gracias a él vivo;
si va bien, para qué vivir?
para regalarse pasivo?
existir, no! sino insistir!²⁴

Decía Nietzsche que el artista trágico, lejos de ser un pesimista, es aquél que opta por decir Sí, pese a todo lo problemático y terrible²⁵, aquél cuya conciencia dionisíaca ha sabido transparentarse a

²³ Walter Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, cit., p. 402.

²⁴ Miguel de Unamuno, *Poesía completa*, vol. 3, edición de Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 405.

²⁵ *Crepúsculo de los ídolos*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 50.

través de Apolo. Lo apolíneo en la poesía de Brines nos remite así, aparte de a la propia *palabra trágica*, a la idea de *engaño* y de *insistencia*. Frente a la alternativa del silencio como constatación de la nada, el gesto iluminador de la palabra poética; frente al vacío y la incertidumbre, la apropiación de la vida en su presente y en el recuerdo de lo perdido. Un sentimiento de lo elegíaco que nace precisamente de la necesidad apolínea de expresar el fondo luminoso de la vida, de expresarlo como idealización exaltadora del instante sobre el cauce dionisiaco del tiempo y la finitud. La apuesta por lo que de antemano se sabe perecedero se convierte entonces en una postura de abierto compromiso ético, transformando de este modo una segura derrota física en victoria moral, acto que acaba haciendo más memorables los versos de Brines y que justifica al mismo tiempo la naturaleza *clásica* de su discurso.

La perspectiva con que en *Ensayo de una despedida* nos asomamos al paisaje de lo trágico nos remite a un estado de pensamiento que tiene más que ver con la tragedia griega (tal como la interpretó Nietzsche) que con la tragedia romántica. En los griegos no existió nunca renuncia al mundo, como tampoco en Brines, pues en ningún momento parece tener cabida un trasmundo como posibilidad distinta y consoladora. Baste para ponderar la distancia que media entre ambas visiones, la del nihilismo romántico y la que hallamos en Brines, consituarnos ante los versos de un libro clave como *Insistencias en Luzbel*, donde la visión más nihilista se complementa con la defensa más apasionada de la vida. En Brines la idea de apuesta se hace también sinónima de la idea de *pacto*, pues en esa capacidad de pactar con la finitud, con el mundo en términos de ensayada despedida se concreta la posible acepción de lo trágico aplicada a sus poemas. Quizá ningún título pueda ser citado más a propósito en este sentido que el de «El pacto que me queda»:

¿Y cómo devolver a mi vida la luz
de la mañana, las lágrimas nocturnas,
el asombro del mar, los silencios del mirlo,
el tiempo de una tarde inacabable?

¿Y cómo devolver sus diferencias
al dolor y a la dicha,
y ser los dos amados por igual,
pues completan los dos el sabor encendido de la vida?

Cuando la edad es ya desventurada
y es un pétalo el día,
y apenas quedan rosas,
no es posible que el mundo pueda ser recobrado.

Acógete a unos ojos, sólo jóvenes,
y descubre con ellos el mundo que perdiste.
Y que te miren luego, para ser aún del mundo.
(P.C. 444)

Constatan sin duda estos versos la tristeza por la pérdida de un mundo. Y aunque el personaje poético haga referencia a ello como a algo cada vez más lejano e irrecuperable («la luz de la mañana, las lágrimas nocturnas», «el asombro del mar»), nada hay en su talante que nos permita suponer que el tiempo y el vivir que aún le restan constituyan un asunto de pura inercia. Refrendan, por el contrario, un renovado compromiso con el mundo (un *pacto*), cuyas expectativas todavía aparecen cifradas para el sujeto en el deseo y la pasión erótica («Acógete a unos ojos, sólo jóvenes...»). La idea de *pacto*, enunciada en los términos de una despedida que hallamos cada vez más presente en los últimos poemas de Brines («La despedida de la luz», «La despedida de la carne», «Despedida al pie de un rosal»), nos remite también a la misma finitud como a una separación acordada; el acto donde todavía suena posible una «Última declaración de amor» por la vida:

Oh vida,
que todo me lo has dado.
Ahora ya sé, que siendo esto verdad,
nada me has dado.
Mas déjame mirarte aún con amor,
aunque no tenga ya deseos de abrazarte.
Y aunque sepas que yo no te abandono
puedes tú abandonarme.
(P.C. 489)

Descartada toda idea transcendente, sólo resta la inmanencia de una apuesta que en Brines se formula además desde la radical subjetividad moderna, para la cual el fracaso de esa apuesta es un fracaso absoluto, ya que representa al mismo tiempo el fracaso del Yo como sujeto. O lo que viene a ser lo mismo: su anulación, su extinción. Cualquier realidad supraindividual posee así escaso valor y se vacía de sentido para nuestra conveniencia de sujetos. Una

eternidad de la que no somos conscientes, venía a decir Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida*, no es eternidad ni puede reconvertarnos. La imagen del infinito como alternativo rostro de la nada, intuita por Leopardi en su célebre poema, confirma ese estupor y asombro con que desde la propia finitud contemplamos la idea de nuestro aniquilamiento. De ahí que junto a la frustrada metafísica de una salvación personal vengan a correr pareja suerte en la poesía de todos estos autores las expectativas historicistas centradas en ideas como progreso, civilización, revoluciones, logros colectivos y sociales, etc.

La grandeza moral del fracaso en el pensamiento de la tragedia viene determinada por la manera que tiene de asumir ese fracaso el individuo. No se trata de conjurar el vacío o la muerte, como tampoco de ignorarlos, sino de entender esos límites existenciales del yo, aportando de este modo una especie de serenidad y grandeza al sentir trágico. La simple afirmación del mundo contra el destino ya marcado e inalterable explica la moral heroica que subyace en la obra de Brines y en la de otros antecedentes poéticos como Leopardi, Kavafis o Cernuda, que se encuentran en esa misma línea de pensamiento trágico y que conforman la verdadera tradición poética de Brines.

La apuesta trágica como apuesta moral consiste en esa afirmación explícita, de reconocimiento positivo de la existencia, que nos brinda, como último ejemplo, el poema «Cuando yo aún soy la vida». Primero, el mundo concebido en su máximo grado de exaltadora intensidad y apolíneo entusiasmo:

La vida me rodea, como en aquellos años
ya perdidos, con el mismo esplendor
de un mundo eterno. La rosa cuchillada
de la mar, las derribadas luces
de los huertos, fragor de las palomas
en el aire, la vida en torno a mí,
cuando yo aún soy la vida.

Finalmente, la resolución, tan intensa en el poeta, de *insistir* como modo de existir, así como la renovada expresión de esa voluntad y conciencia activa:

¿Cuál será la esperanza? Vivir aún;
y amar, mientras se agota el corazón,
un mundo fiel aunque perecedero.

Amar el sueño roto de la vida
y, aunque no pudo ser, no maldecir
aquel antiguo engaño de lo eterno.
Y el pecho se consuela, porque sabe
que el mundo pudo ser una bella verdad.

(P.C. 293)

¿Qué nos enseñan estos versos? Fundamentalmente la intuición de que nuestro destino sigue siendo un asunto que, en su duración, transcurre entre nuestras manos. Apuntan además que todo no es ni ha sido agotado, que siempre resta el deseo, esa instancia única que nos trasciende. Con independencia de cualquier fracaso existencial, existe en la poesía de Brines un sentido ético de apuesta por la vida. Más aún cuando el carácter caracterizadamente elegíaco de ésta nos persuade del hecho irremediable de su finitud. Creo que el fondo de eticidad que subyace en *Ensayo de una despedida* es lo que impulsa esa resolución que hemos definido como *apuesta* o *pacto*. Una resolución no traducida en resignación o estoica aceptación de los límites, y que no equivale tampoco a renuncia del mundo o de la vida como instancias más inmediatas. Descartada la sola tragedia nihilista como pantalla del vacío, únicamente en la tentativa de asumir un destino, no como hecho claudicante, sino resuelto a continuar aspirando a aquello que ya se sabe perdido, se conforma el verdadero carácter moral y trágico de esta poesía. Y en esto se cifra además su solo indicio de *redención*. Algo todavía muy lejano de lo que significa una verdadera posibilidad de solventar los conflictos de la tragedia. Ajeno por igual al nihilismo y a la mentalidad estoica, lo trágico en Brines no pretende resolver la tensión dialéctica que le es inherente. Jamás apreciamos en sus palabras renuncia a la vida o a su deseo, aunque éste resulte ya inalcanzable o se atisbe como imposible engaño. Más allá de todo naufragio, la lúcida conciencia de los límites se expresa aquí en vitalista afirmación de la existencia, en poética revelación del ser.